



Princesa: transcrição e atualização dos conteúdos sociais no esquete do Porta dos Fundos¹

Hellen Camara Nogueira²
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

RESUMO

Por meio da investigação do esquete *Princesa*, do canal *Porta dos Fundos*, o presente artigo propõe observar as escolhas e tratamentos temáticos na transcrição e atualização dos conteúdos sociais, partindo do diálogo com o conto *Branca de Neve*, escrito pelos Irmãos Grimm (1812) e com a versão produzida pela Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Busca-se analisar os pontos de aproximação e distanciamento entre as obras no propósito de examinar as críticas e pontos de vistas alternativos às narrativas da qual deriva.

PALAVRAS-CHAVE: transcrição; conteúdos sociais; internet; narrativa;

Introdução

A necessidade de contar histórias e narrar seus feitos acompanha o homem desde o início de sua existência e vida em sociedade. Por meio de narrativas, tradições, acontecimentos e costumes são confirmados, discutidos e transmitidos às próximas gerações. Da pintura rupestre à oralidade, da escrita aos meios audiovisuais, sempre que uma nova mídia é inserida no ambiente social, amplia as potencialidades de contar, recontar, transgredir e transformar narrativas já conhecidas.

No percurso de recontar uma narrativa, já existente, por meio de outra mídia, nota-se a necessidade de adequação, das histórias, às possibilidades e singularidades oferecidas pelo suporte de destino. Uma história contida em um livro pode ter como recurso de apresentação, ao leitor, apenas seu texto escrito, suas frases, parágrafos, etc. No entanto, se esta narrativa for contada por outro meio – audiovisual, por exemplo – ganha os recursos de imagem e som, e precisa ser trabalhada, principalmente, de acordo com estes elementos.

Tanto o cinema quanto a televisão, desde as primeiras produções, sempre fizeram uso dos conteúdos presentes na literatura para compor suas narrativas. Ao estabelecer-se como mídia, a internet trouxe consigo seus recursos midiáticos e, assim

¹ Trabalho apresentado no DT 5 – Rádio, TV e Internet do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), email: hellencamaran@gmail.com.



como os meios anteriores, recorreu o diálogo com a literatura para a elaboração de textos audiovisuais.

Por ser uma mídia acessível e alternativa, caracterizada por permitir a ampla distribuição de conteúdos, produzidos tanto por amadores quanto profissionais, a internet é um espaço repleto de histórias recontadas e recriadas, de diversificados modos, com múltiplas citações às obras originárias da literatura, cinema e televisão. Cada uma destas narrativas, além de seus diálogos com as obras anteriores, é carregada de escolhas, ideologias e conteúdos sociais vinculados aos valores de quem a produz e da sociedade na qual se insere, podendo promover diálogos políticos e culturais.

No universo *web*, o site que mais dispõe de conteúdos audiovisuais é o *Youtube*: a maior plataforma de compartilhamento de vídeos. O espaço comporta produções, amadoras ou profissionais, de diversificadas temáticas, direcionadas a nichos de público (de programas de culinária a dicas de pescaria, de *webséries* de ficção científica a aulas de matemática), ou, apenas, serve como repositório de conteúdos elaborados, originalmente, para outras mídias (filmes, programas de televisão, videoclipes, etc.).

No presente momento, quanto aos conteúdos narrativos disponibilizados no *Youtube*, o produtor nacional que mais se destaca junto ao público *web* é o canal³ *Porta dos Fundos*⁴. O canal postou seu primeiro vídeo em agosto de 2012 e, atualmente, possui 10 milhões de inscrições⁵ em seu canal. O canal produz esquetes⁶ de humor, que são postadas três vezes por semana, as segundas-feiras, quintas-feiras e sábados, sempre às 11h, com duração média de 2 a 5 minutos. As visualizações de todos os seus vídeos somam⁷ ao todo, aproximadamente, 1,6 bilhão de visitas. Diante deste número expressivo, o canal foi considerado, em 2014, o mais acessado do Brasil⁸. O grupo também possui um canal de *making of*, o *Fundos da Porta*⁹, que apresenta o processo de produção de cada vídeo, além dos erros de gravação. A partir de então, o *Porta dos Fundos* se tornou um ícone da cultura popular e midiática, especialmente na *web*, capaz

³ Conceitualmente, o *Youtube* seria uma televisão alternativa com vários canais disponíveis. No entanto, os canais são criados pelos próprios usuários, nos quais inserem conteúdos produzidos por eles mesmos ou outros produtores.

⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/user/portadosfundos>>

⁵ O *Youtube* oferece aos seus usuários o recurso *Incrive-se* (ou *Subscribe*), no qual é possível criar uma inscrição nos canais de sua preferência. Este recurso que permite que o usuário receba notificações de novos vídeos em seu e-mail, além de visualizar os vídeos dos seus canais inscritos em sua *timeline* todas as vezes que acessar ao site.

⁶ Palavra derivada do Inglês (*sketch*) que se refere a pequenas peças ou cenas dramáticas, geralmente cômicas e com menos de dez minutos de duração.

⁷ Informação disponível em <<https://www.youtube.com/user/portadosfundos/about>>

⁸ Informação disponível em <<http://goo.gl/dVgR0k>>

⁹ <https://www.youtube.com/user/fundosdaporta>



de estabelecer pontos de vista, críticas ao comportamento e sátiras à sociedade, muitas vezes por meio de intertextos e citações à obras do universo ficcional das demais mídias.

Por meio da investigação do vídeo *Princesa*¹⁰, o presente artigo propõe observar as escolhas e tratamentos temáticos na transcrição e atualização dos conteúdos sociais realizadas no esquete, partindo do diálogo com o conto *Branca de Neve*, escrita pelos Irmãos Grimm (1812), e, principalmente, a versão produzida pela Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), buscando analisar os pontos de aproximação e distanciamento entre as obras no propósito de promover críticas e apontar pontos de vistas alternativos às narrativas da qual deriva.

Adaptar ou transcriar: uma questão de tradução

Para o teórico francês Gérard Genette (2005), a retomada, em um segundo texto, a outros anteriores assemelha-se a um *palimpsesto*: pergaminho produzido na antiguidade, no qual a escrita de um texto era realizada sobre outro, que havia sido raspado do pergaminho, sendo, ainda, possível visualizar as marcas do antigo sob o novo. (GENETTE, 2005, p. 5). A imagem do palimpsesto representa, então, para Genette, toda a obra resultante de uma produção anterior, configurando-se em um texto de segunda mão, no qual o predecessor pode ser lido a partir daquele que está sobreposto a ele.

Segundo o entendimento de Genette, ao se tratar de literatura, um hipertexto é a consequência de uma escrita obtida partindo de um primeiro texto, denominado hipotexto. Esta relação hipertextual denomina-se “transtextualidade”, ou transcendência textual do texto, estabelecida como tudo que o propõe uma relação manifesta ou secreta com outros textos (GENETTE, 2005, p. 7). Entretanto, não apenas na literatura, mas também em obras de outras mídias, o palimpsesto se torna visível, inclusive na leitura de narrativas distribuídas entre suportes midiáticos distintos.

O processo de ajuste de uma narrativa de um meio/linguagem para outro suporte é amplamente estudando no meio acadêmico. Autores que se dedicam a pesquisar este tipo de produção, como Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2008) a denominaram *adaptação* e trabalham na elaboração de conceitos teóricos que abordem a amplitude de questões que permeiam o tema. Para Sanders (2008, p. 19) a adaptação consiste em

¹⁰ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=oY1jIQE433A>>



“reinterpretações de textos estabelecidos em novos contextos de gênero”, readequando os discursos segundo as particularidades do suporte-fim, seja de um romance para filme, drama para música, conto para esquete, por exemplo. Também buscando entender a adaptação, Hutcheon a conceitua da seguinte maneira:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2011, p. 29)

Ainda nos primeiros momentos do cinema e televisão, a preocupação principal dos produtores voltava-se à questão da fidelidade ao texto original, como se houvesse a possibilidade de uma tradução literal do conteúdo presente no livro (NAGAMINI, 2004). No entanto, com o passar dos anos, esta objeção deixou de ser um problema, pois, já se entende que uma obra, apesar de tomar outra como ponto de partida, tem sua produção envolvida em muitos outros aspectos de criação e criativos que permitem extrapolá-la. A internet compreendeu bem esta possibilidade e a aplica em seus diálogos com os textos literários.

Por outro lado, a questão da fidelidade é anulada e os conceitos que envolvem as teorias da adaptação são ampliados se pensarmos o processo de transpor um texto de um suporte/linguagem para outro como um processo de tradução criativa, no qual o leitor/tradutor/autor tem como ponto de partida uma obra primeira e a ajusta/traduz, enquanto cria algo inédito, a partir de sua leitura e dos recursos que tem a sua disposição, para o outro suporte.

O teórico russo Roman Jakobson, (1995) categorizou em três modos distintos a tradução dos signos verbais: a *interlingual*, presente na tradução de uma língua para outra; *intersemiótico*, tradução de uma linguagem para outra; *intra lingual*, ocorrendo no âmbito da mesma língua. Considerando que cada meio audiovisual (cinema, televisão e internet) possui elementos próprios e característicos (momentos de recepção, técnicas de produção, formatos, gêneros, etc.) que incidem diretamente na feitura do produto e deles dependem a fruição da obra, pressupõe-se a possibilidade de que não existe apenas uma linguagem audiovisual, mas cada suporte possuindo a sua própria, com recursos e procedimentos específicos a cada uma, mesmo que semelhantes em muitos aspectos. Portanto, a ‘adaptação’ de um texto literário para o audiovisual, depende do conhecimento do vocabulário de cada suporte audiovisual. Segundo este pensamento,



um trabalho de tradução *interlingual* aconteceria quando um texto do cinema fosse traduzido para internet, por exemplo; *intersemiótico*, consiste na adequação do texto literário para o audiovisual; *intra lingual*, quando o texto do cinema é recriado para o cinema, como a feitura de um *remake*, por exemplo;

A partir das considerações de Jakobson, o poeta Haroldo de Campos, ao abordar os mecanismos da tradução criativa, denominou-a de *transcrição* – ação de traduzir um texto poético, sem se prender a uma tradução de sentido literal, baseada na transgressão ao texto primeiro, recriando e reescrevendo um novo texto (TAPIA, 2007).

Quanto à tradução criativa, Haroldo de Campos entendia da seguinte maneira:

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória da empresa recriadora. Está-se, pois, nesse avesso da chamada tradução literal. (1976, p. 24)

Portando, leva-se em consideração a questão de se tratar da transposição de um texto para outra língua/linguagem com potencialidades de vocabulários e recursos distintos, ampliados ou reduzidos. Segundo este ponto de vista, o trabalho do tradutor/autor é preservar a essência da obra, seja em sensações estéticas, visuais ou sonoras, mas de modo autônomo. Apesar de, ao final do processo, obter-se uma obra inédita, ainda derivada da primeira, mas dessemelhante em muitos aspectos formais, esta preservação do intrínseco é o que as aproxima.

Teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 1983)

Ainda que termos *adaptação* e *transcrição* refiram-se ao processo de passagem de obra de um suporte para outro, o presente trabalho será guiado segundo os conceitos pertinentes à segunda terminologia, pois, mesmo que validados os conceitos das teorias da adaptação, ao observar esta prática como uma atividade de tradução criativa, é ampliada a autonomia de criação autoral e rompe-se com as limitações imposta pelo fantasma da fidelidade, eliminando qualquer hierarquia entre as produções distintas, mas analisando-as segundo os vocabulários de sua linguagem de produção.



Atualização dos Conteúdos Sociais: dialogando com a recepção

A constituição dos sujeitos sociais acontece por meio do constante processo de aprendizagem, no qual saberes, experiências e conhecimentos reproduzidos pelas instituições, como escola, igreja e família, são adquiridos, assimilados e interiorizados, permitindo ao indivíduo sua apresentação, posicionamento e atuação em sociedade. (CORREIA, 2011, p. 86-87). Além das instituições tradicionais, a mídia também oferece, aos indivíduos, por meio dos conteúdos sociais presentes em suas obras, elementos de reflexão a respeito da sua própria identidade social. A produção de narrativas, portanto, está imersa nos diálogos com os contextos sociais no qual está inserida.

Em *Do que as séries americanas são sintoma?* (2012), François Jost investiga a razão do sucesso das séries americanas junto ao público francês, em detrimento das produções ficcionais seriadas francesas. Jost propôs a hipótese de que este sucesso “deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc) do que ao ganho simbólico que ela proporciona ao espectador e que esse ganho não se limita a mera soma de códigos” (JOST, 2012, p.25). Ao evocar Humberto Eco, Jost estabelece que “a posição que o liga o espectador às séries é primeiramente o prazer que a repetição provoca, prazer enraizado na infância, quando pedíamos a nossos pais para que nos recontassem indefinidamente nossa história preferida.”(JOST, 2012, p.25). Portanto, para Jost, a compreensão da importância das narrativas nas práticas culturais, está menos calcada na análise da anatomia de sua estrutura formal, mas no exame das relações que elas estabelecem com seus espectadores.

Ao trazer situações e elementos já conhecidos da vivência de seu público, uma narrativa provoca neles o prazer de identificarem-se com o que é exposto, como se uma história fosse contada novamente, uma espécie de reconhecimento do que pertence ao seu cotidiano, trazendo elementos de seu contexto social e repertório cultural, orientada menos nos elementos técnicos que a permeiam e mais no diálogo e familiaridade com o cotidiano e o universo de repertório e expectativas de seu público.

Além de ver expostas situações de seu cotidiano, o público também apreende e aprende novos conceitos com as produções audiovisuais. Para Gomes, os programas audiovisuais são instrumentos de promoção de aprendizado social, pois

fornecem modelos vistos pelos membros da audiência como socialmente úteis, seja para confirmar a interpretação dada aos papéis sociais que desempenham, seja para aprender sobre as experiências ligadas a eles ou para imitar os



comportamentos associados ao êxito e à aceitação social” (GOMES, 2009, p. 153).

A mídia serve tanto como parâmetro e exemplos de valores e comportamento para o público, ao mesmo tempo em que busca na sociedade valores e comportamentos para validar seus discursos, propondo identificações junto aos seus receptores. Estão envolvidas, então, no processo de elaboração de conteúdos midiáticos, duas subjetividades: o produto e o receptor. O primeiro, imerso no contexto histórico, função social e ideológica presente em seu contexto. O seguinte está incumbido de interpretar e redimensionar os significados contidos nas obras, identificando e estabelecendo padrões sociais e comportamentais.

Narrativa de internet: Porta dos Fundos

Assim como a televisão brasileira, em seus primeiros anos, usou da linguagem radiofônica para produzir seus conteúdos e então foi se aperfeiçoando até chegar ao modelo que conhecemos hoje, as produções audiovisuais para internet, como as *webséries*, os *videoblogues* ou os esquetes, ainda usam muito da linguagem televisiva na constituição de seu vocabulário audiovisual, adequando os formatos televisivos às suas características técnicas, estéticas e de recepção. Neste sentido, o a narrativa presente na internet dialoga, realiza trocas, de ordens temáticas, estéticas e estruturais com o universo midiático que o rodeia, buscando e apresentando elementos do rádio, teatro, televisão, cinema, web e até literatura para construir seus textos.

Assim como os demais produtores de conteúdo para internet, o *Porta dos Fundos* está, a todo o momento, citando as mídias com a qual convive, incluindo a internet, e seus impactos na sociedade contemporânea. Seus textos estão inseridos na cultura midiática e buscam apresentar a relevância dos produtos midiáticos na vida de quem os consomem, ao se apropriar, negociar e reproduzir seus conteúdos.

Quanto as temáticas e tratamentos dos conteúdos sociais, os esquetes do *Porta dos Fundos* abordam situações cotidianas, levadas ao exagero e satirizando acontecimentos. São constantes as temáticas que abordam pontos de vista relacionados a religião, sexualidade, política, relacionamentos de casais e familiares, conflitos em ambiente de trabalho, entre outras. O canal faz apontamentos sobre a sociedade contemporânea e as dinâmicas sociais existentes no ambiente cultural que pertence.

A ferramenta principal do canal é o humor e, por meio dele, o *Porta dos Fundos*, propõe que as narrativas possuam forte identificação com seus receptores e seu universo



social e simbólico. Ao estudar o humor, o teórico russo Vladimir Propp concluiu que o humor é uma manifestação cultural e o riso depende do pertencer, tanto de quem propõe o objeto cômico quanto de seu receptor, ao mesmo espaço de compartilhamento de valores e significados sociais. É preciso que ambos partilhem e conheçam os códigos culturais presentes na piada, conhecendo-a em sua seriedade, para, então, perceber seu potencial hilariante. O autor também afirma que “diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios de expressá-los” (PROPP, 1992, p.32) e que é preciso ver o ridículo para poder rir. Este ridículo estaria presente nos exageros, nas comichões das semelhanças e diferenças, estando diretamente ligado aos aspectos culturais no qual se insere.

Mais que partilhar dos mesmos códigos e assim transgredi-los, o diálogo ajustado com os conteúdos sociais depende das escolhas e tratamentos temáticos realizados na elaboração da narrativa. É interessante lembrar que a feitura dos produtos midiáticos acompanham as atualizações sociais. O objeto que possui valor risível pode perder este valor. As temáticas abordadas e seus tratamentos expõem, criticam ou confirmam, portanto, os valores, conflitos e anseios predominantes em determinado ambiente cultural.

“Espelho, espelho meu! Existe uma Branca de Neve mais interessante do que eu?”

Recentemente as indústrias cinematográfica e televisiva vêm investindo de modo expressivo na transcrição de contos de fadas tradicionais, revisitando-os com uma roupagem contemporânea, estética e narrativa, buscando tanto a produção de *blockbusters*¹¹ quanto de obras artisticamente experimentais.

Para o cinema, somente nos últimos cinco anos, foram produzidas transcrições dos clássicos *João e Maria*¹², *A Bela Adormecida*¹³ (ganhou uma versão na qual a protagonista é a bruxa Malévola), *Cinderela*¹⁴ e a *A Bela e a Fera*¹⁵. Também foi produzido o filme *Caminhos da floresta*¹⁶ (2014) que se utiliza, não de apenas um conto de fadas, mas promove uma narrativa no qual *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*,

¹¹ Palavra de origem inglesa que indica um filme (ou outra expressão artística) produzido de forma exímia, sendo popular para muitas pessoas e que pode obter elevado sucesso financeiro.

¹² *João e Maria: caçadores de bruxas*, 2003 (*Hansel and Gretel: Witch Hunters*), dirigido por Tommy Wirkola.

¹³ *Malévola*, 2014 (*Maleficent*), dirigido por Robert Stromberg.

¹⁴ *Cinderela*, 2015 (*Cinderella*), dirigido por Kenneth Branagh.

¹⁵ *A bela e a Fera*, 2014 (*La Belle et La Bête*) dirigido por Christophe Gans . Nota: O conto original se passa no interior da França.

¹⁶ *Into the Woods*, dirigido por Rob Marshall



Rapunzel, O Pequeno Polegar e João e o Pé de Feijão dialogam entre si e acontecem de modo simultâneo.

Hutcheon (2011) explica a constante produção de obras inspiradas por outros produtos culturais a partir de duas razões. Primeiramente: a motivação financeira. O novo produto já possui um público cativo, composto pelos receptores da obra anterior. Segundo: o prazer do espectador ao se satisfazer em identificar ecos da obra primeira no produto inédito, mesmo que não deseje ter as mesmas experiências provocadas pela fruição do primeiro. O público nutre, então, expectativas por experimentar a repetição sem replicação, a partir de novas situações que se assemelham as anteriores.

No processo de elaboração de uma narrativa, seja original ou transcriada, as escolhas, quanto às informações que serão apresentadas e por qual canal isso será feito, pertencem a quem narra. (XAVIER, 2003, p.64). Neste sentido, é preciso atentar que toda narrativa, independente de sua mídia de suporte, é composta por uma *fábula* e uma *trama*. Saber reconhecer estes dois elementos e suas dinâmicas possíveis auxilia o estudo de narrativas transcriadas, pois dão pistas e revelam as escolhas e propósitos do autor/tradutor. Segundo Ismail Xavier,

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menos; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única *fábula* pode ser construída por meio de inúmeras *tramas*, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo (XAVIER, 2003, p. 65)

Xavier explica que é por meio da *trama* que a *fábula* pode ser reconhecida. Ao consumir uma narrativa, seja filme, série ou romance, o público se relaciona, somente, com a disposição do relato tal como é oferecido pela obra, ou seja, a *trama*. A *fábula*, então, é deduzida a partir da *trama*, e não o contrário, pois “narrar é tramar, tecer.” (p. 66.). Quanto às possibilidades narrativas de uma *trama*, o autor elucida:

E há muitos modos de fazê-lo em conexão com a mesma *fábula*. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida. (XAVIER, 2003, p.66)

Aplicando os conceitos de *fábula* e *trama* para as análises de produtos transcriados, Xavier discute as possibilidades de trabalhar uma narrativa/trama audiovisual a partir de um texto literário

um filme pode exatamente só estar mais atento à *fábula* extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a



interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. Em qualquer dos casos, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. (XAVIER, 2003, p.66-67).

Contudo, é fundamental ressaltar que as escolhas narrativas, além das questões estéticas e estilísticas propostas pelos autores/tradutores, sujeitam-se as características e exigências de cada suporte midiático audiovisual, seja cinema, televisão ou internet.

Assim como os demais contos de fadas, *Branca de Neve* possui uma *fábula*, e suas *tramas* distribuídas em diversos suportes midiáticos. A narrativa *Branca de Neve* tem origem na tradição oral alemã e ganhou sua versão escrita no início do século XIX, quando os irmãos, lingüistas e folcloristas, Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) realizaram um trabalho de coleta e resgate das narrativas populares alemãs buscando promover o registro da tradição folclórica típica do povo alemão. O conto foi publicado, pela primeira vez, em 1812, no livro de coletâneas *Contos da infância e do lar (Kinder- und Hausmärchen)*, com o título original *Schneewittchen*.

De todos os contos de fadas pertencentes à literatura infantil, *Branca de Neve* está entre os que mais foram transcritos para o audiovisual. No decorrer da história dos meios audiovisuais, o conto recebeu diversos tratamentos, possuindo distintas versões realizadas em todas as partes do mundo.

No cinema, uma das primeiras transcrições de *Branca de Neve*, foi realizada ainda na época do cinema silencioso, em 1916, dirigido por J. Searle Dawley. Na outra ponta da história, na cinematografia atual, assim como aconteceu com os demais contos de fadas, nos últimos anos, surgiram múltiplas narrativas que tinham por base o conto da *Branca de Neve*. A grande indústria norte-americana produziu *Branca de Neve e o Caçador*¹⁷ (2012) e *Espelho, Espelho Meu*¹⁸ (2012), abusando, em ambos os filmes, dos recursos disponíveis na indústria hollywoodiana e apresentando estrelas de cinema nos papéis principais, buscando atingir o grande público. Por outro lado, a produção espanhola *Branca de Neve*¹⁹ (2012), propõe a transgressão do conto original, no qual é possível identificar elementos da *fábula* original, mas com alterações profundas em diversos elementos. O filme também possui uma proposta estética ousada, realizado em preto e branco e mudo, porém não silencioso. Apesar da existência de trilha sonora e som ambiente, os personagens não falam no decorrer da narrativa.

¹⁷ *Snow White and the Huntsman*, dirigido por Rupert Sanders.

¹⁸ *Mirror Mirros* dirigido por Tarsem Singh.

¹⁹ *Blancanieves*, dirigido por Pablo Berger.



Basicamente, em todas as tramas apresentadas, a fábula da *Branca de Neve* baseia-se na história de uma órfã de mãe, por quem a madrasta nutre profunda inveja de sua beleza incomparável. Para tornar-se única, a madrasta pede, a um personagem masculino, que a leve a um local ermo e distante para matá-la. O incumbido do assassinato sente profunda compaixão pela menina e a deixa escapar. A menina conhece sete anões e passa a morar com eles. A madrasta descobre e tenta, ela própria, assassinar a garota, supostamente obtendo sucesso com uma maçã envenenada. A menina permanece em estado de quase-morte, imóvel e em sono profundo. Um príncipe, apaixonado por ela, a salva. O mal feito da madrasta é descoberto e ela é punida. Todos estes acontecimentos, pertencem à fábula da *Branca de Neve*, no entanto, em cada narrativa podem ser destacados ou suprimidos, ampliados ou substituídos.

No cinema é produzida uma obra única na qual se encerra toda a trama, e nela estão contidas todas as escolhas estéticas, dramáticas e narrativas propostas pelos autores. Na televisão, no entanto, a fábula recebe outros tipos de ajustes, dependendo do formato em que é produzida, como ocorre com a série *Once Upon a Time*²⁰, que tem como ponto de partida o universo dos contos de fadas, mas destacando como protagonistas os elementos e personagens do conto *Branca de Neve*. Diferente do filme, o seriado ficcional televisivo é dividido em capítulos, ou episódios, nos quais a fábula é diluída e trabalhada segundo o andamento da narrativa. Em *Once Upon a Time*, a fábula da *Branca de Neve* é apenas o ponto de partida, o alicerce no qual toda a trama é construída a cada temporada.

Entre tantas versões do conto, certamente que a mais conhecida e assimilada pelo público é a animação *Branca de Neve e os Sete Anões*²¹, realizada pelos estúdios Disney, em 1937. O filme, primeiro longa-metragem de animação, foi elaborado por Walt Disney e dirigido por David Hand. A produção marcou a história do gênero animação, pois todas as que viriam em seguida a tinham como referência.

O filme produzido pela Disney, não revolucionou apenas o cenário técnico das produções de animações, mas, principalmente, o imaginário do público ao que se refere aos elementos que envolvem o conto *Branca de Neve*. Até os dias atuais, a imagem que vem a mente, quando se faz referência à *Branca de Neve*, é a da personagem elaborada

²⁰ Estreou em 23 de outubro de 2011, nos Estados Unidos pelo canal ABC, criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz. A narrativa se passa na fictícia cidade litorânea de Storybrooke, Maine, cujos moradores são personagens de vários contos de fadas que foram transportados para o "mundo real" e tiveram suas memórias reais roubadas por uma poderosa maldição. Atualmente, a série está em sua quarta temporada.

²¹ Título original: *Snow White and the Seven Dwarfs*.



pela Disney, desde sua fisionomia ao seu figurino, mesmo com tantas outras produções apresentando a protagonista de diversos modos. Não apenas a personagem, mas todo o universo simbólico e narrativo fixou-se no imaginário do público como a autêntica representação do conto e não são levadas em consideração seus distanciamentos do conto escrito pelos Irmãos Grimm. Na versão dos Grimm, por exemplo, a princesa não é acordada, do estado de quase-morte, por um beijo do príncipe, mas, enquanto, seu caixão de vidro era transportado, sofre um solavanco, no qual a princesa, neste brusco movimento, acaba por desentalar um pedaço da maçã que estava em sua garganta e, deste modo, acorda. Este é apenas um dos ajustes realizados na transcrição produzida pela Disney.

É pertinente afirmar, também, que a produção de 1937 carrega consigo os valores sociais, familiares e culturais de seu tempo, e, mesmo assim, até os dias atuais, por ser um clássico, mantém seu sucesso junto ao público infantil.

A imagem e o universo simbólico e valorativo da *Branca de Neve* produzida pela *Disney* é tão cristalizado em nossa sociedade, que foi, justamente, a partir desta narrativa que o *Porta dos Fundos* partiu para elaborar o esquete *Princesa*, usando seus elementos estéticos para causar identificação, mas propondo uma narrativa de confronto, como será analisado a seguir.

Princesa: a Branca de Neve do Porta dos Fundos

O esquete *Princesa* tem a duração de 2'03''. Na primeira cena é mostrada uma princesa, com as roupas tradicionais de *Branca de neve*, da narrativa Disney, deitada em uma cama, aparentemente dormindo. Um príncipe a observa dormir e, então, a beija. A princesa acorda e se mostra indignada por ter sido beijada. O príncipe então diz que pensou que ela estava morta e por isso a beijou, para salvá-la, mas escuta da princesa que este comportamento é doentio, pois não se beija uma desconhecida morta. Em seguida é questionado sobre o modo como entrou no quarto da princesa, ao afirmar que arrombou a porta, leva outra bronca. Por fim, tenta explicar que suas atitudes são motivadas pelo fato de que eles irão se casar, mas a princesa declara que é lésbica. O príncipe fica confuso e questiona se princesas podem ser lésbicas. Neste momento entra em cena, outra princesa: a namorada da primeira princesa, que, ao ver o príncipe, acredita que a princesa a trai. As duas discutem. Aparece um segundo príncipe e a princesa faz gestos para que ele vá embora. Confuso ele diz “Eu vim te salvar. Hoje não é sexta-feira?”, insinuando que eles teriam um encontro marcado para este dia.



Nos vídeos do *Porta dos Fundos*, ao final de cada esquete é apresentada a vinheta do canal e, após esta vinheta, uma breve cena mostrando algo pitoresco relacionado ao esquete. Neste vídeo, a cena após a vinheta apresenta a princesa cantando, mas logo se dá a entender que existe uma ação de sexo oral. Após alguns segundos, o segundo príncipe sai debaixo da saia de seu vestido.

Em todo decorrer da narrativa não há economia de palavrões. O diálogo entre os personagens é extremamente coloquial e se aproxima a forma de falar do cotidiano. O texto ironiza cada ação que seria considerada heróica nos contos de fadas tradicionais, pois as questiona e aborda segundo as lógicas de valores e comportamentos contemporâneos. O esquete apresenta, no breve espaço de tempo, uma série de conflitos: A princesa que não se enquadra nos padrões estabelecidos pelos contos de fadas e entra em atrito com o príncipe, pois este acredita estar frente a uma princesa tradicional; a namorada da princesa que se sente ofendida pelo beijo que o príncipe deu na princesa; e a princesa que se revela lésbica para o príncipe, mas tem relações sexuais escondida de sua namorada com um homem.

O esquete, definitivamente, não é uma obra para crianças, mas faz uma crítica aos contos de fadas infantis, que propõem um padrão de comportamentos às meninas. A história apresentada dialoga, principalmente com a narrativa proposta pela Disney, e dela se distancia ao recusar todos os princípios por ela apresentados: a mulher dependente do homem, a felicidade só encontrada por meio do casamento heterossexual, a aceitação passiva da mulher frente às tomadas de decisões masculinas, a mulher como um ser intrinsecamente doméstico, voltada à manutenção da felicidade do lar. Tal distância pode ser tomada como um reflexo da construção social contemporânea, que também está longe dos moldes estabelecidos pelas narrativas infantis dos contos de fadas. O esquete fazer rir por meio da sua disparidade em relação a narrativa a qual cita, apresentando ao público a representação das princesas contemporâneas, aproximando, do cotidiano dos receptores, os personagens que povoam o imaginário fantástico.

A maioria dos palavrões e expressões vulgares, apresentadas no esquete, está contida nas falas das princesas. Em um conto de fadas, tal atitude poderia causar estranhamento, pois esta atitude não faria parte do comportamento de uma princesa. No entanto, a narrativa propõe exprimir que, “na vida real”, as princesas do cotidiano, de carne e osso, falam palavrões.



Outro afastamento da história infantil é a subversão da princesa virginal, que só terá relações sexuais com seu marido após o casamento por amor, substituída por uma princesa lasciva, cheia de luxúria, sexualmente ativa e sem preconceitos. Este aspecto da narrativa é uma crítica à representação do ideal feminino presente nos contos de fadas. A recusa ao casamento também dialoga com a opção de muitas mulheres contemporâneas que optam por outras prioridades e decidem não se casar.

É interessante pontuar que as piadas de temática sexual ou que insinuem a respeito da orientação sexual de personagens sempre estiveram presentes no humor de cinema e televisão. No entanto, geralmente, o personagem homossexual é caricato e exagerado, causando o riso por motivo de seus trejeitos e vestimentas extravagantes, com tratamentos, muitas vezes, ofensivos. No esquete analisado, a orientação sexual da princesa é apenas um detalhe, que provoca ironia e surpresas nos desdobramentos da narrativa, não estando no centro da situação de humor. Não é a homossexualidade o motivo de riso.

Ao propor o esquete Princesa, o *Porta dos Fundos* trouxe para debate questionamentos sobre modelos de comportamentos que são perpetuados desde o início do século passado, mesmo sem o propósito de invalidar a obra com a qual dialoga, mas expondo outros pontos de vista ao seu público – que não é o mesmo da obra anterior, mas algum dia já foi – a partir dos conteúdos sociais que permeiam o cotidiano cultural no qual o canal se insere.

Conclusão

Mais que uma transcrição do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, o texto trabalhado pelo *Porta dos Fundos* foi desenvolvido para se ajustar as exigências de produção e recepção da mídia internet, além de carregar as marcas características do humor realizado pelo canal. No entanto, podemos perceber no vídeo uma subversão aos valores apresentados pelos contos de fadas tradicionais e uma aproximação de acontecimentos do cotidiano. Além dos elementos narrativos textuais, o diálogo com o filme se mostra, também, na constituição do cenário e figurino.

O esquete optou por trazer apenas alguns traços da fábula Branca de Neve, baseada na trama proposta pela *Disney*, para dar sustentação a sua narrativa, calcada nos debates com os conteúdos sociais e modelos de comportamento apresentados pelo filme de 1937, contrapondo-os com padrões de conduta mais próximos da



contemporaneidade. *Princesa* apenas toca a obra de partida e a transgride, sem propor uma hierarquia entre os textos, mas apenas o diálogo entre seus conteúdos.

O processo de recontar uma narrativa, originária de um suporte, para outra mídia, é atravessado por diversos fatores que incidem nas escolhas de sua feitura (suporte, contexto social, cultural e financeiro, escolhas estéticas, gênero, etc.) e refletem no resultado do produto final. Denominar este processo de *transcrição*, implica em assumir a possibilidade da tradução criativa, entendendo que a nova obra é autônoma, mesmo que parta de algo que já existe.

Tramar a partir de outra trama implica em múltiplas interferências: uma delas é a recepção. O autor, mesmo que tenha em mente suas propostas e ajustes para a narrativa, deve conhecer seu receptor modelo e o universo de expectativas, experiências e valores pertencentes a ele. Portanto, a nova narrativa está ligada às práticas sociais e culturais do ambiente em que é produzida e desta relação depende a identificação da obra com seu público.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História, em Cadernos do MAM, n.1, Rio de Janeiro, dezembro de 1983, apud SANTAELLA, Lúcia. **Transcriar, Transluzir, Transluciferar: A Teoria da Tradução de Haroldo de Campos**. Céu Acima (Org. Leda Tenório da Motta). São Paulo: Perspectiva, p.221-232
- CORREIA, Carlos Alberto. O Primo Basílio: As adaptações e suas funções sociais. **Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas**, UFG, Catalão, V.15, n.1, p.79-95, jan./jun. 2011
- GENETTE, Gérard. **Paralimpsestos: A literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- GOMES, Márcia. Telenovelas, Aprendizagem de Conteúdos Sociais e Entretenimento. Estudos de Sociologia. **Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE**. v.11, vol.1 e 2. 2009.
- GRIMM, Jacob.; GRIMM, Wilhelm. **Contos da Infância e do Lar**, vol 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola**. Estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Cortez, 2004.
- PROPPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2008
- TAPIA, Marcelo. Haroldo de Campos: A tradução como prática isomórfica. **Revista Olhar**, CECH/UFSCar, São Carlos, n.16, p9-15, jan/jul, 2007.
- XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac - Instituto Itaú Cultural